



Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Design - Din

RESGATE ANCESTRAL:

PERCURSOS PARA UM DESIGN CONTRA HEGEMÔNICO

LAILA ZANTANNA DE OLIVEIRA

2019

RESGATE ANCESTRAL:

PERCURSOS PARA UM DESIGN CONTRA HEGEMÔNICO

LAILA SANTANNA DE OLIVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Design como requisito básico para a conclusão de curso.
Orientadora: **Fátima Aparecida dos Santos**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Andreia e Janivaldo, por terem me apoiado nesta longa jornada, por sempre acreditarem no meu potencial intelectual, por sempre comprarem livros pra mim e me levarem as feiras do livro quando era criança. Agradeço também por terem me incentivado a desenhar, a pintar, a bordar e todos estes fazeres manuais. Obrigada por fortalecerem minha identidade negra e me ensinar que tenho potencial de ser o que quiser ser. Ao meu irmão por ser meu primeiro amigo e companheiro. Cabe também agradecer minha avó Darcy, a figura matriarcal materna, e Eunice, figura matriarcal paterna, por me darem suporte, me aconselharem e me incentivarem a crescer.

Agradeço à minha orientadora, Fátima, por acreditar em mim enquanto designer e pesquisadora negra, por ser minha amiga. Agradeço também ao meu namorado, José, por ser sempre solícito, cuidadoso e atento ao nosso amor. Agradeço também ao Victor, Ana Beatriz, Deanívea, Bruna, Luisa e Lívia, por me ensinarem a amizade, o amor e o cuidado desde a adolescência. E aos meus novos amigos, Julia Lozzi, Júlia Ribeiro, Manuela, Inara, Ânía, Pedro, e todos os outros parceiros que conheci dentro da UnB, que mostraram novas formas de pensar a vida, o mundo e a amizade. Por fim, agradeço a todos do departamento de design da Universidade de Brasília que sempre estavam dispostos a me ajudar, a conversar e me escutar.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo auxiliar na ação projetual dos designers latinos e valorizar identidades invisibilizadas e/ou marginalizadas pela colonialidade e, por consequência, o racismo estrutural. Assim, o debate sobre a decoloniadidade e da afrocentricidade, ancoram a discussão crítica através do viés filosófico e, paralelo a estes termos, a necropolítica soma um viés político dentro do diálogo. A metodologia se dá a partir da sistematização dos atributos intrínsecos de produções gráficas consideradas contra-hegemônicas, classificadas em atributos subjetivos e visuais. Para a consolidação dos conhecimentos propostos, inicia-se a etapa de análise profunda de peças gráficas contra-hegemônicas, que variam entre fotografia, tipografia e capa de álbum, além da feitura do projeto gráfico da publicação independente *Rede Indígena – Extensão Wapichana* de Gustavo Caboco, com os saberes desenvolvidos ao longo da monografia. Por fim, acredita-se que o trabalho de conclusão de curso contribua para a novas possibilidade de projetar e pensar o design, a partir do resgate histórico e rompimento do ciclo colonial da produção de saberes.

design, contra-hegemonia, decolonialidade, vernacular, américa latina

ZUMÁRIO

- 11** Introdução
- 15** Discussão crítica
 - Aspectos políticos contemporâneos
 - Aspecto filosófico
- 23** Metodologia
- 31** Análise
- 49** Resultado
- 59** Considerações finais
- 63** Referências

INTRODUÇÃO

Esta monografia visa pensar e investigar a construção do design contra-hegemônico dentro das fronteiras latinas, por meio de análise crítica e consolidação através da produção visual. Tem-se, como objetivo, contribuir com os saberes desenvolvidos em virtude do rompimento da colonialidade, a fim de integrar junto à resistência das minorias sociais, excluídas e invisibilizadas pela supremacia branca. Dentro dessa perspectiva de investigação, convém explicitar o panorama histórico que contextualiza esta pesquisa.

América Latina, assim como a África, são denominadas como territórios “em desenvolvimento”; ambas têm sofridos inúmeros impactos negativos em seus espaços e nas em suas dinâmicas sociais ao longo dos anos. Como Escobar (2014) detalha em *Sentirpensar con la tierra*, após a posse do Presidente americano Truman, em 1949, o mundo passou a usar a doutrina do “trato justo” como parâmetro para classificar sociedades avançadas, de acordo com critérios econômicos, progresso tecnológico e nível de industrialização.

Assim, criou-se um padrão de sociedades civilizadas com base nas potências mundiais econômicas, seguindo os moldes do liberalismo econômico. Lander (2005) dialoga sobre o modelo civilizatório construído pelo ocidente como consequência da colonialidade do poder. Explana também sobre a construção da naturalização dos conhecimentos europeus, bem como a visão universal da história.

Essa força hegemônica do pensamento neoliberal, sua capacidade de apresentar sua própria narrativa histórica como conhecimento objetivo, científico e universal e sua visão da sociedade moderna como a forma mais avançada - e, no entanto, a mais

normal - da experiência humana, está apoiada em condições histórico-culturais específicas (LANDER, 2005, p.22).

Neste contexto, a ciências sociais se mostram como uma ferramenta essencial para disseminação da naturalização e validação dos saberes hegemônicos. Dessa forma, rapidamente esses conhecimentos foram enraizados e, nessa lógica, dá-se a cisão econômica dos países “desenvolvidos” versus “em desenvolvimento”. Isso posto, houve, conseqüentemente, a desvalorização dos territórios periféricos, bem como das sociedades e das produções populares, desse modo sendo marginalizadas. Ademais, criou-se a necessidade da dependência externa dessas “áreas em desenvolvimento”, corroborando com a ideia dominante de colônia-metrópole. Escobar (2014) ressalta:

Essa certeza sofreu seu primeiro golpe com a teoria da dependência, que argumentava que as raízes do subdesenvolvimento estavam na conexão entre dependência econômica externa (dependência dos países da periferia daqueles no centro) e exploração social interna (especialmente classe), não em uma suposta falta de capital, tecnologia ou valores modernos (ESCOBAR, 2014, p.27).

É possível analisar os reflexos da supremacia das potências do norte, principalmente Estados Unidos e Europa, por meio da criação da primeira Escola Superior de Desenho Industrial no Brasil (ESDI) na década de 60. Pelo fato de a produção de design formal brasileira se encontrar, no princípio, além do panorama político-econômico-social citado acima, os profissionais que estavam destinados a lecionar baseavam-se principalmente de referências e conteúdo de origem europeia, mais especificamente alemã.

Por sua vez, a construção da visualidade do design no Brasil, foi se pasteurizando e homogeneizando, de acordo com os padrões internacionais; dessa maneira, foram abandonadas as influências da cultura popular e da identidade nacional. De acordo com Finizola (2010):

Do mesmo modo como a cultura das classes dominantes, por muitas vezes, se impõe à cultura das classes subalternas, a circularidade cultural ocorre o risco de acarretar uma crescente despersonalização das diversas manifestações regionais de design a favor de um design internacional de características universais (FINIZOLA, 2010, p.28).

A partir da explanação sobre o contexto do engendramento da coloniadidade e a relação com a formação do design no Brasil, cabe demonstrar os tópicos que estruturam a construção da monografia: *discussão crítica, metodologia, análise e resultado*. Dentro da primeira parte, serão discutidos os aspectos políticos contemporâneos, principalmente o termo *necropolítica* de Mbembe (2017), bem como os aspectos filosóficos como a afrocentricidade e a decolonialidade, com a finalidade de ancorar a metodologia pretendida. Desta forma, a metodologia se dá partir da esquematização dos atributos que identificam as produções gráficas de viés contra-hegemônicos, no recorte latino. Aliado com a análise de peças visuais para a consolidação da metodologia proposta. Por fim, o resultado de uma produção gráfica do livro *Rede Indígena – Extensão Wapichana* de Gustavo Caboco como exercício dos saberes desenvolvidos.

DISCUSSÃO CRÍTICA

ASPECTOS POLÍTICOS CONTEMPORÂNEOS

Este tópico se baseia nos estudos de Achille Mbembe, principalmente em seu livro *Necropolítica* (2019). Nesse texto, o filósofo camaronês articula vários conceitos, como o de *soberania e política de morte*, e dialoga com as definições de *estado de exceção*, de Agamben (2015), e *biopolítica*, de Foucault (2014). É interessante ressaltar que Achille Mbembe traz uma visão afrocentrada sobre o conceito de biopolítica para complementar o pensamento de Foucault, que aborda de uma visão europeia sobre a relação da gestão da vida dos indivíduos pela política.

O conceito de soberania surge a partir da criação da modernidade, no século XVI, em paralelo com a conquista das américas. Entretanto, consolidou-se posteriormente na Revolução Francesa. Dessa maneira, ele intrinsecamente carrega os princípios universalistas e a racionalidade, reforçando a ideia de que o Estado protege a vida e, consequentemente, a razão protege a sociedade. Mbembe refuta esse ideal, demonstrando que o soberano, por sua vez, é o agente que sustenta a política de morte no território; assim, sua atuação é definida como “exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação do poder”. (MBEMBE, 2018, p.5)

E quais são as pessoas que devem morrer pelo Estado soberano? Os indivíduos que não contribuem com os avanços desenvolvimentistas. Neste ponto, convém ressaltar o Estado como um mecanismo de controle por meio do terror e violência. Assim, é possível relacionar o racismo estrutural com a lógica da política de morte. Segundo Mbembe, “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (2019, p.18).

O processo de escravidão que ocorreu com as populações africanas nas Américas é um exemplo extremo e escrachado do exercício da necropolítica. Nesse caso, o valor da existência se resumia ao valor unitário de mercadoria. Mbembe se refere às populações negras em situação de escravidão como *mortos-vivos*, pelo fato de estarem sobrevivendo em constante medo, terror e violência. O soberano possui todo controle sobre os corpos e decide quem deve viver e quem deve morrer. O autor revela também que, durante o regime do Apartheid, foi possível perceber a raça como elo fundamental da intersecção dos conceitos de estado de exceção e biopolítica:

De fato, é sobretudo nesses casos que a seleção das raças, a proibição dos casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram testados pela primeira vez no mundo colonial. Aqui vemos a primeira síntese entre massacre e burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental. (MBEMBE, 2019, p.30)

Dessa forma, podemos relacionar a biopolítica com o conceito de *formas-de-vida e campo*. Segundo Agamben (2015), existem duas formas distintas de vida, a *bio*¹ e a *zoe*. A primeira se classifica como a visão subjetiva da vida humana, a relação dessa com a cultura, identidade, política, e sociedade em que o indivíduo está inserido. E a *zoe* está diretamente ligada com a atmosfera selvagem, ou da nuda vida, do sujeito.

Assim, o espaço político da *bios*, entendendo política como mediação entre dois indivíduos, é mantido por meio do artifício jurídico-político do estado-nação. Entretanto, a organização de estado-nação

1. Como Agamben detalha no livro *Meios sem fim*, (2015) os termos bio e zoe têm origem na Grécia para descrever a estrutura da vida.

não sustenta gerir todos os indivíduos por meio da biopolítica; dessa forma, cria-se uma cisão entre quais sujeitos são dignos, ou não, de permanecerem neste território. E qual o destino dos corpos negados? O *campo*.

Nesta perspectiva, o *campo* é o espaço onde a estrutura jurídica-política do estado-nação não alcança, ou seja, está em estado permanente de exceção. As leis oficiais não se aplicam e, conseqüentemente, outros códigos e autoridades vigoram neste território. A partir do processo de cisão e afastamento do estado-nação, os indivíduos potencialmente excluídos se veem na situação de desapropriação da identidade nacional-cultural, assim, se tornando-se aculturados. Esse sistema sequestra a forma de vida *bios* do ser, permanecendo apenas a *zoe*.

Dentro dos mecanismos de massacre que sustentam a política de morte, podemos relacionar a exclusão de produções locais, conseqüentemente contra-hegemônicas, como uma ferramenta de controle dentro da lógica da Necropolítica. Ou seja, invisibilizar as subjetividades das periferias do mundo, bem como das minorias sociais como um todo, é uma forma de tornar corpos mortos-vivos, ou melhor, nos reduzi-los a vida *nuda*. À medida em que estes indivíduos são excluídos da esfera *bio*, podem facilmente ser executados.

ASPECTO FILOSÓFICO

A fim de complementar a esfera conceitual que circunda a monografia, convém explicitar as correntes de pensamento que sustentam o argumento. Dentro da perspectiva de mulher africana da diáspora, que ocupa também a identidade de brasileira, trago duas correntes filosóficas que ancoram as análises das produções gráficas, bem como

os demais resultados desta diplomação: a afrocentricidade e a decolonialidade.

O intelectual Molefi Asante², principal pesquisador de estudos africanos, deu origem ao termo afrocentricidade no livro homônimo, em 1980. Entretanto, esse paradigma já havia sido usado amplamente por vários pesquisadores, como o etnógrafo, historiador e físico Cheikh Anta Diop³, que cunhou inúmeras pesquisas sobre a cultura e história pré-colonial da África, remodelando e recontando a origem da história mundial.

A Afrocentricidade é um ato de resistência contra a supremacia branca. Ela coloca o indivíduo africano como protagonista dos estudos culturais, políticos, sociais e os demais campos de pesquisa. Assim, propõe novo paradigma, de forma que a população africana se torne agente ativo no processo de produção intelectual, a fim de romper com a lógica colonial da marginalização e exclusão desses saberes. Assim, Asante descreve que o indivíduo “africano, portanto, deve ser consciente, estar atento a tudo e procurar escapar à anomia da exclusão” (2009, p.95). Negros e negras enquanto pesquisadores, e não como objeto de pesquisa. Asante também explicita a importância da conscientização desse pensamento para a recentralização desses indivíduos nas perspectivas africana, diaspórica ou nativa, compreendendo diáspora africana como o processo migratório imposto pelo período de escravidão nas Américas:

2. Molefi Asante é filósofo, historiador e pesquisador americano dos Estudos Afro-Americanos. É autor de diversos livros, como: *Afrocentricity: The Theory of Social Change* e *The History of Africa: The Quest for Eternal Harmony*. Esses livros contribuíram para os estudos africanos nos campos da comunicação, sociologia, filosofia, e diversas outras áreas. No momento atual, é professor no Departamento de Estudos Africanos e Afro-Americanos na Universidade de Temple nos Estados Unidos.

3. Cheikh Anta Diop foi pesquisador, historiador e antropólogo senegalês. Investigou a origem da humanidade e as raízes da África pré-colonial. Escreveu títulos famosos como *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*, que são instrumentos essenciais para os estudos afrocentrados na academia mundial.

A ideia de conscientização está no centro da afrocentricidade por ser o que a torna diferente da africanidade. Pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente. (ASANTE, 2009, p.94.)

Em diálogo com essa corrente de pensamento está a *decolonialidade*, pensamento cunhado nos perímetros do território latino. Essa abordagem visa repensar a América Latina a partir dos saberes tradicionais e vernaculares desenvolvidos pela própria população latina. A decolonialidade, assim como a afrocentricidade, se encontram como manifesto contra a lógica colonial das sociedades ocidentais hegemônicas; coloca em xeque a teoria da universalidade da história ocidental, bem como os valores neoliberais como o único resultado possível do progresso histórico:

A naturalização da sociedade liberal como a forma mais avançada e normal de existência humana não é uma construção recente que possa ser atribuída ao pensamento neoliberal, nem à atual conjuntura política; pelo contrário, trata-se de uma ideia com uma longa história no pensamento social ocidental dos últimos séculos. (LANDER, 2005, p.8)

Nesse contexto, a decolonialidade questiona a base que ancora os pensamentos e saberes estruturais que compõem toda a rede científica, cultural e política dos territórios mundiais marginalizados, com foco na América Latina, tendo em vista, que a formação do espaço latino se dá no ponto crucial da colonização: a invasão nas américas. É nesse mesmo contexto que se inaugura o conceito de modernidade e que

se retroalimenta o conceito da *colonialidade*. Dessa maneira, compreende-se que os limites da colonização se dão a partir do processo de independência do território; contudo, a colonialidade permanece engendradora na formação social.

Nesse ponto, a racialidade é vista como ferramenta crucial de dominação, violência e massacre. Quijano (2005, p.118) nos mostra que durante o processo de colonização das Américas, inaugura-se a denominação racial do negro, mestiço e do indígena, como forma de hierarquizar esses povos. O conceito de alteridade se dá a partir desta conjuntura, a rígida cisão entre o “eu” e o “outro”, em que o “outro” é associado ao negro e ao indígena como criaturas incivilizadas e selvagens, totalmente passíveis de dominação e violência em nome da legitimação do desenvolvimento e da civilização.

METODOLOGIA

A presente pesquisa, tem como objetivo analisar produções de viés contra-hegemônico, a fim de criar tecnologias possíveis para seu reconhecimento, por meio do mapeamento e incidências de tais produções no campo do design em alguns países dos territórios da América Latina.

O método se dará em quatro momentos, tendo em vista, que o primeiro será compreender e descrever os atributos de produções contra-hegemônicas e consolidar esses parâmetros. O segundo momento, será o mapeamento da atuação do design gráfico nos países da América Latina, por meio da incidência qualitativa de produções com influências da cultura local e, conseqüentemente, contra-hegemônica. A próxima etapa será análise de peças gráficas, como fotografia, capa de álbum e tipografia, a fim de consolidar os conhecimentos apresentados. Por fim, desenvolveremos um projeto editorial para materializar os saberes desenvolvidos nesta pesquisa.

Antes de analisarmos os parâmetros postos para examinarmos as produções gráficas que possuem vieses contra-hegemônicos, é essencial que haja uma recapitulação sobre o processo de codificação de uma sociedade, bem como a classe dominante desses códigos. Dessa forma, é preciso distinguir código como um conjunto de regras fundamentais para a comunicação de uma sociedade.

Em *O mundo codificado*, Flusser explana sobre a substituição significativa dos códigos unidimensionais (como o alfabeto) por códigos bidimensionais (como a imagem digital). Revela-nos como a escrita se encontra como veículo da *consciência histórica*. Assim, a vivência temporal, bem como todo o progresso histórico, está intrínseca na construção da escrita:

Códigos lineares exigem uma sincronização de sua diacronia. Exigem uma recepção mais avançada. E isso tem como efeito uma nova experiência temporal, a saber, a experiência de um tempo linear, de uma corrente do irrevogável progresso, da dramática irrepetibilidade, do projeto, em suma, da história. Com a invenção da escrita começa a história, não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica. (FLUSSER,2017, p.130).

Ou seja, a escrita carrega a própria narrativa histórica em seu corpo. Podemos perceber a relação desarmoniosa entre o uso desmedido de imagens como a única plataforma de comunicação em massa e a sociedade iletrada. Nessa perspectiva, observa-se que deter os processos de codificação é, para além da dominação, é deter o poder de apagamento histórico. Dado nosso contexto ocidental, neoliberal, cristão, “subdesenvolvido” e latino, podemos assegurar que as classes populares não dominam o processo de codificação:

Somente no decorrer dos séculos é que os textos começaram a programar a sociedade, e a consciência histórica, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, permaneceu como característica de uma elite de literatos. A massa continuou sendo programada por imagens, apesar de serem imagens infectadas por textos, e persiste na consciência mágica, continuou “pagã” (FLUSSER,2017, p.130).

Na contemporaneidade, a não compreensão dos processos de codificação tem ampliado e influenciado também os resultados políticos. Boots e robôs operam nas camadas mais profundas das redes sociais digitais, engendrando bolhas de pertencimento, separando indivíduos

e, mais do que isso, invisibilizando mais uma vez grupos e países subdesenvolvidos. Assim, o apagamento continua, desta vez par e passo com a atualização tecnológica.

Convém nesta pesquisa pontuar os atributos para identificação de produções gráficas que valorizem tanto os contextos locais, quanto as identidades descentralizadas da contemporaneidade. A maneira esquemática que iremos nos basear tem origem no livro *A condição pós-moderna*, de David Harvey (2008). O autor usa essa ferramenta para demonstrar, de maneira didática, os polos de divergência em diversas áreas objetivas e subjetivas entre o modernismo e o pós-modernismo.

Tabela 1: Atributos de Contra-Hegemonia

Subjetivos	Visuais
Antropofágico	Forma Amorfa
Vernacular	Forma Orgânica
Despretensioso	Cores Compostas
Permeável	Experimental
Iconoclasta	Contraste Visual

Cabe ressaltar que os atributos dispostos na **Tabela 1** atuam de maneira fluida; assim, as produções gráficas selecionadas para a exemplificação caminham entre os atributos. Outro ponto relevante é compreender que a consolidação de artefatos decoloniais é construída a partir de influências coloniais, tendo em vista que a estruturação dessa esquematização para a identificação de atributos contra-hegemônicos não nega a colonialidade, mas é uma tentativa de criar novas formas

de construção a partir dela, conforme aborda Duarte na entrevista realizada por Jorge Caê Rodrigues no livro *Design gráfico brasileiro: anos 60*: “qualquer ruptura baseada no desconhecimento é uma pseudo-ruptura” (DUARTE, 2006, p.197). De tal modo que não convém perpetuar o ideal “destruição criativa” que consiste em “destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível” (HARVEY, 2008, p.26) e que vigorava no modernismo, segundo Harvey.

Na **Tabela 1**, separamos em dois grandes campos os atributos visuais e subjetivos. O primeiro campo (os atributos subjetivos) delineiam a atmosfera das produções decoloniais: *antropofágico, vernacular, despretenso, permeável e iconoclasta*.

O traço *antropofágico* dialoga diretamente com a construção do Movimento Tropicalista. Sua base conceitual faz alusão ao ato ritualístico de populações indígenas brasileiras, a consumação de carne humana de guerreiros de aldeias contrárias, a fim de absorver sua bravura e coragem. Assim, o movimento artístico absorvia influências artísticas eurocêntricas, ao passo que resgatava algumas características e incorporavam elementos da identidade nacional cultural.

O atributo *vernacular* está vinculado à questão da produção cultural marginalizada e local, desvinculada do design formal. Finizola (2010), parafraseando Villas Boas, descreve o design vernacular como “aquele que provém diretamente das tradições culturais de cada povo, que são passadas adiante, de geração em geração, de maneira informal” (FINIZOLA, 2010, p.30). A pesquisadora ressalta também que, frequentemente, o design vernacular pode acolher o design regional por estar associado ao território nacional, porém o design regional também pode estar ligado ao discurso do design oficial.

O termo *despretenso* coloca em xeque a visão racionalista da

função. Assim, trazendo à tona as demais funções do objeto, como a psicológica, a estética e a cultural para além da operacionalidade. O caráter *permeável* está intimamente ligado à contextualização da esquematização dos atributos decoloniais e tem a ver com a receptividade da pluralidade das influências culturais. Finizola destaca que o design gráfico “tem a capacidade de dessemantizar e articular elementos pertencentes a outros contextos culturais, fazendo com que esses elementos assumam novos significados” (FINIZOLA, 2010, p.29) Por fim, a iconoclastia é a expressão usada para indivíduos que rejeitam a veneração de imagens, a idolatria. O último atributo se posiciona contra a idolatria cega e a imposição de influências externas, sem o espaço para a tradução cultural.

No segundo campo da **Tabela 1**, as particularidades visuais se caracterizam por propriedades gráficas tangíveis e de rápida identificação. Também apresentam estreita relação com os atributos subjetivos e são formas de materialização do primeiro campo: *formas amorfas, orgânicas, cores compostas, experimental e contraste visual*.

Convém explicar essas decisões visuais por meio da contextualização histórica. Desse modo, a hegemonia dos territórios “desenvolvidos” concentram e monopolizam os centros de cultura, bem como a tecnologia. Assim, a distribuição dos aparatos tecnológicos possui acesso limitado a territórios marginalizados, como América Latina e a África. Para driblar estes processos de dependência externa, criaram-se novas maneiras de comunicação gráfica, usando o gesto manual como ferramenta fundamental para a confecção de peças gráficas. Por essa razão justificamos a decisão dos atributos: *amorfo e orgânico*.

As *cores compostas*, do mesmo modo, se destacam por serem de fácil acesso. Independentes das cores primárias, frequentemente associadas às matrizes de desenvolvimento tecnológico pelo fato de possuírem

monopólio da fabricação, podem ser extraídas da natureza e rapidamente tangibilizam o desenvolvimento da produção gráfica vernacular. O atributo *experimental* dialoga com a maneira empírica de projetar. E por fim, o *contraste visual* se relaciona com o rompimento da calma-ria da composição visual das peças gráficas.

Isso posto, inicia-se o momento de pesquisa qualitativa das produções gráficas dos países latinos, com a finalidade de compreender a produção cultural desses ambientes e a incidência de artefatos gráficos com viés decolonial. Optamos pela plataforma digital Behance, por ser uma ferramenta de fácil acesso, além de ter alcance mundial que permite reunir inúmeros projetos de diversas áreas criativas e, principalmente, permitir a pesquisa por localidade.

ANÁLISE

A análise das peças gráficas é fundamental para consolidação dos atributos contra-hegemônicos desenvolvidos no tópico acima. O exercício de dissecar as produções visuais elucidará o funcionamento da metodologia que propomos. Cabe ressaltar que, de acordo com o sistema de identificação de traços decoloniais e/ou afrocentrados, serão usados como parâmetro para essa classificação, ao menos dois atributos subjetivos e dois atributos visuais, de maneira fluida, para que a produção se enquadre nessa particularidade.

A primeira obra a ser analisada é a capa do álbum *O menino que queria ser Deus* (2018), do rapper Djonga (Gustavo Pereira Marques), artista destaque do cenário musical brasileiro. Reconhecido pela produção musical altamente política na composição de seus musicais, na canções do rapper estão frequentemente presentes as denúncias de desigualdade racial e social. O artista e compositor mineiro é amplamente conhecido pelo verso “fogo nos racistas”, da música *Olho de Tigre*, com produção de Malvine e Slim.

Segundo a repórter *freestyle* Amanda Cavalcanti, na matéria *As capas mais absurdas e luxuosas do hip hop do sul dos EUA*, difundida no site da Vice, a repercussão do álbum *O menino que queria ser Deus* trouxe reações controversas. A composição gráfica da peça desvirtua as tendências do design gráfico formal e internacional. Amanda analisa a similaridade da peça com os álbuns produzidos na *bling* era, em meados da década de 90 e 2000, no Sul dos Estados Unidos, mais especificamente, os rappers das cidades de Memphis e Houston que produziam seus álbuns no estúdio Pen & Pixel - empresa esta que foi responsável por grande parte das produções undergrounds na época da ascensão do hip-hop no *mainstream*.

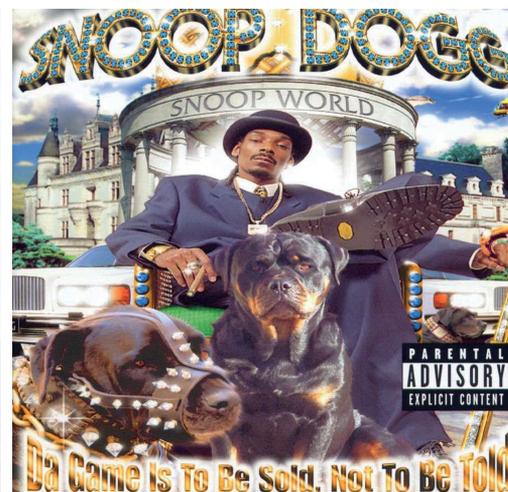
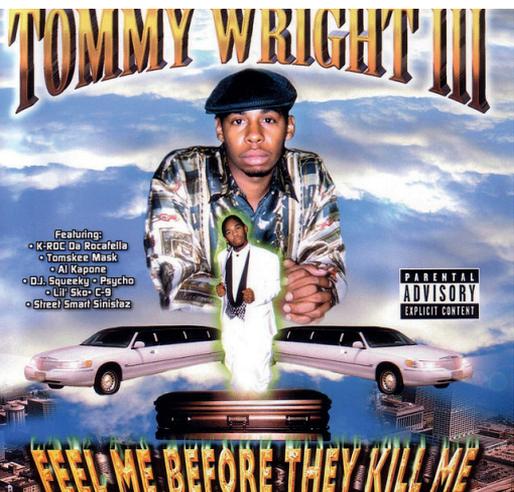


Figura 1. Capa *Feel Me Before They Kill Me*, de Tommy Wright
Figura 2. Capa *Da Game Is To Be Sold, Not To Be Told*, de Snoop Dog

As capas transitavam por dois temas recorrentes que circundavam o universo das composições: a violência sofrida pelas populações negras e a famosa *ostentação*, também muito recorrente nos álbuns de funk carioca. A estética da *bling era* se fundou a partir da demonstração dos artefatos de luxo que circundam a ostentação da riqueza. Nas **Figuras 1 e 2**, podemos perceber a acumulação de elementos gráficos na capa, traço fundamental da estética, como: fotomontagem de carros luxuosos, pedras preciosas, champanhe, taças, prédios, cachorros e outros elementos similares. Ademais, a combinação com tipografias tridimensionais, ornamentadas com ilustrações ou fotografias de diamante, ocupando o topo da composição.

É possível perceber que o conteúdo das capas da *bling era*, assim como do álbum *O menino que queria ser Deus*, (**Figura 3**), nos revela a projeção do imaginário do futuro. Ou seja, uma visão menos sensacionalista e comercial do afrofuturismo, em que a população negra se autoprojeta para o futuro. Assim, vivencia a partir do imaginário e crava sua expectativa de vida.

Figura 3.
Capa O menino que queria
ser Deus, de Djonga



A partir da investigação acerca das referências para o desenvolvimento da capa e a maneira como foi incorporado ao projeto, podemos facilmente perceber o atributo antropofágico. Outro atributo subjetivo encontrado é o iconoclasta. A composição tipográfica do álbum posiciona o *menino* e *Deus* (**Figura 3**) na mesma altura; entretanto, na medida em que o *menino* está ascendendo, *Deus* está descendendo. Na entrevista, *Pro Djonga*, “O menino que queria ser Deus” não será o melhor disco do ano, de Amanda Cavalcanti, o artista fala que o desejo

em ser Deus é a vontade de poder criar, de se autoprojetar. A tipografia do título apresenta características bem marcantes do gesto caligráfico, se assemelha ao início do processo de escrita das crianças, somado ao efeito de letreiro neon azul nos caracteres. E a disposição circular da frase faz com que o discurso divino seja reforçado.

Em relação ao enquadramento da fotografia, é usado o plano geral para registrar a cena. Esse plano é composto pela presença total dos indivíduos, de forma que estão próximos das extremidades verticais da foto. Também é possível compreender todo o cenário que contextualiza os personagens. Assim, o enquadramento contribuiu para construir um imaginário rico em detalhes, para endossar uma atmosfera mitológica e futurista. Desse modo, o estilo *contra-bulgée* simula o olhar abaixo da linha mediana do olhar humano.

Por sua vez, o filme *O Auto da Compadecida* (1999) (**Figuras 4 e 5**) usa esse enquadramento para assegurar o universo celestial do elenco (excepcionalmente durante a cena do julgamento final, em que os personagens são sentenciado por Jesus e o Diabo, e que a santa Maria intercede por eles). Podemos perceber que os atores que representam Jesus e Maria (Maurício Gonçalves e Fernanda Montenegro) estão presentes de corpo inteiro; entretanto, o ator Luis Melo (Diabo) está em plano médio, embora todos estejam enquadrados em *contra-bulgée*, o que reforça a aura espiritual. Ainda nesse exemplo, Jesus aparece sentado ao trono, o que fortalece a ideia de poder, estabilidade e autoridade.

Figura 4 e 5.
Frames do filme
O Auto da Compadecida.



Neste caso, a capa do álbum de Djonga (**Figura 3**) dialoga com esta composição. Ele e a mulher negra aparentam ser maiores e mais poderosos em relação ao homem branco deitado e, apesar de Djonga estar sentado, ainda há instabilidade na posição. Entretanto, a sua companheira de cena assegura o mínimo de estabilidade possível, como um pilar rígido e estruturado, ou seja, representando a base e a sustentação da população brasileira. Essa ideia dialoga perfeitamente com a citação de Lélia Gonzales no artigo *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1984). No texto, a socióloga fala sobre os estereótipos da mulher negra, numa perspectiva brasileira:

Através da figura da “mãe-preta” (...)Exatamente esta figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar uma rasteira na raça dominante. É através dela que o “obscuro objeto do desejo” (o filme do Bañuel), em português, acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. (GONZALES, 1984, p.235)

No cenário, tanto a grama quanto o céu são explicitamente artificiais, bem como a organização dos objetos em cena. Além de as pessoas representadas estarem em uma posição e ângulo confuso, quase não há

a presença da sombra desses corpos, principalmente no cenário do céu. A impressão que se passa é a de que toda a peça é fruto de fotomontagem, reforçando a ideia do imaginário do futuro próximo.

Retomando a composição geral da obra, a sobreposição de um casal negro e, principalmente, Djonga pisando sobre o peito do homem branco de terno novamente trazem a inversão de poder dentro da sociedade racista brasileira. Nesse caso, o conteúdo é totalmente político e o atributo despretensioso é visto aqui como uma contra-resposta a visão funcionalista dessas peças, ou seja, o discurso não contribui com a manutenção da dinâmica da desigualdade racial.

Outro atributo marcante é o contraste visual entre o casal negro e o céu. A divergência cromática desses dois elementos faz com que Djonga e a moça que lhe acompanha se sobressaiam e, conseqüentemente, os enaltece. A medida em que eles são canonizados, o corpo branco de terno se torna cada vez mais perene. O ato de pisar (e isso está acontecendo exatamente na altura da grama) reforça essa ideia.

A frase que nomeia o álbum de Djonga está presente como refrão da música Junho de 94. Por sua vez, o título do *single* faz referência a data de nascimento do cantor. Nessa música, Djonga nos traz alguns versos sobre o doloroso destino das crianças negras em contraponto ao desejo de sonhar. Nos versos abaixo, conseguimos perceber que o preço do sonho negro é a vida. A autoprojeção e a permanência do corpo negro dentro da política de morte são um luxo. Aqui Djonga nos revela que escapar da linha de frente da violência, pobreza e massacre é um ato de rebeldia. O próprio ato de sonhar é rebeldia. Ser *Deus*, nesse contexto, é ter controle:

*Chegar aqui de onde eu vim
É desafiar a lei da gravidade
Pobre morre ou é preso, nessa idade
Saudade quando era chinelin no pé
E quase nada pra te provar, camará
(...)
O seu herói não consegue voar
Virei a porra do vilão que vocês criaram

Cedo demais mirei as estrelas
E foi na porra da minha testa que eles miraram
Porque o menino queria ser Deus
Queria ser Deus*

O próximo objeto a ser analisado é a tipografia ROOFTOP, do designer Róbsom Aurélio. O projeto foi reconhecido na plataforma online Behance, na categoria Behance Appreciation Award. Nascido na região do entorno do Distrito Federal, em Águas Lindas de Goiás, e graduado na Universidade de Brasília em design gráfico, Róbsom é conhecido pelo nome artístico Mindú. Por meio de uma entrevista informal, ele revela, que não se considera pichador, mas grafiteiro ilegal: “acho que ser pichador é tipo um ofício”. Em entrevista para o site Design Conceitual, o designer e grafiteiro explana sobre sua motivação em desenvolver a tipografia:

(...) Foi aí que pensei em uma fonte que não fosse uma coletânea de letras da rua e sim algo que tivesse a essência delas, mas que unisse às formas da pichação funções presentes numa boa fonte, como legibilidade por exemplo.

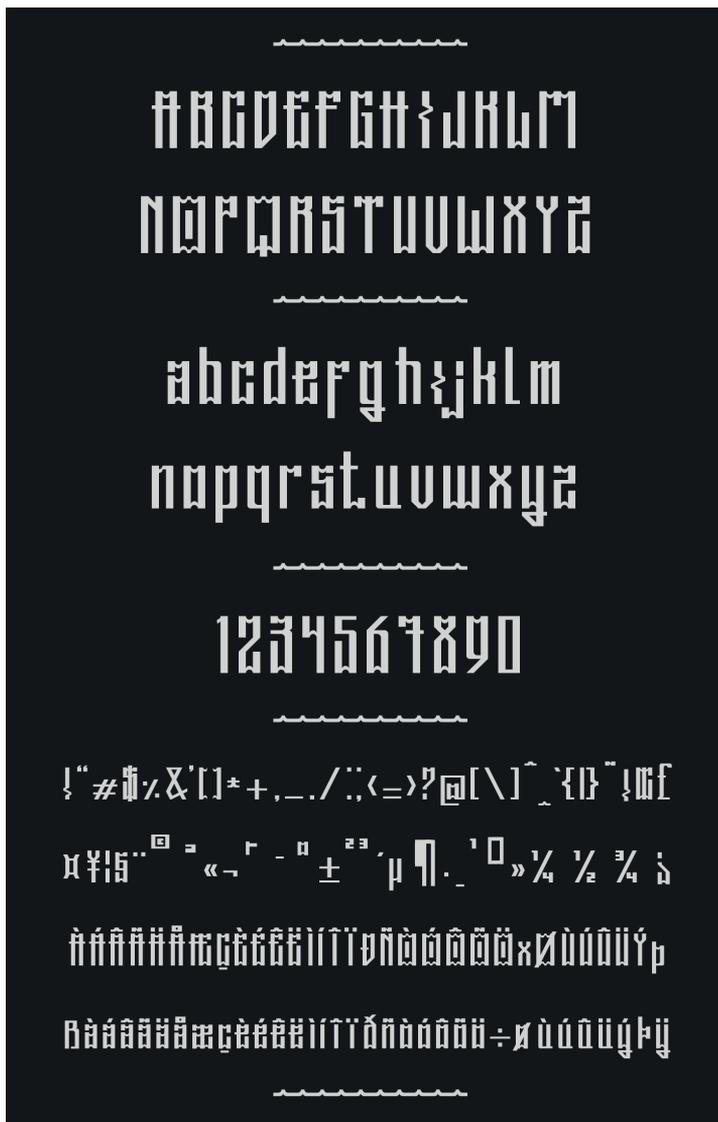
Também senti a necessidade de uma fonte que representasse melhor a pichação brasileira de uma forma nova. Existem muitas fontes inspiradas em tags (assinaturas dos grafiteiros) mas que não tem uma identidade brasileira. Existem boas fontes inspiradas na pichação paulista. Mas conforme a região do Brasil as letras mudam bastante. Quis representar Brasília nessa empreitada, essa cidade modernista patrimônio cultural da Unesco, mostrar algo que faz parte dela mas que muitos fingem não existir. Acho que temos a responsabilidade de trazer para discussão a realidade. Além dos títulos dignos de orgulho também existem outros que envergonham (a capital federal é o local com maior desigualdade social do Brasil)(AURÉLIO, 2016).

Os tipos de ROOFTOP se baseiam na pichação, manifestação anárquica e criminalizada, feita à margem do cotidiano urbano. O *pixo*, por sua vez, é uma manifestação artística desenvolvida no trânsito contrário da cultura de massa. É produzido pela população marginalizada e materializado em todo território, inclusive nos espaços nobres. A pichação tem um caráter político muito presente; fato que comprova isso é que a comunicação da produção não dialoga com a sociedade em geral, o processo de leitura desse tipo extrapola a percepção hegemônica do olhar. O *pixo* dialoga com as escritas do morro. Assim, esse processo de decodificação é limitado ao grupo de pixadores, com a finalidade de proteger a informação.

Justamente por concorrer com a comunicação de massa, a pichação faz uso de processos de percepção e de assimilação diferenciados do tradicional; ela possui uma gramática própria. (...) Tal atitude causa indignação nas pessoas, que não entendem o que está sendo feito, pois não conseguem ler as letras e concluem que,

por não serem autorizadas, as inscrições contribuem para a poluição visual do espaço urbano, construindo, portanto, uma imagem negativa desse tipo de escrita. (LASSALA, 2017, p.50)

Figura 6.
Tipografia ROOFTOP



Retomando a análise, a tipografia ROOFTOP se inspira nos pixos confeccionados pelos extensores, rolos de tinta com uma extensão na base, característicos de espaços de difícil acesso. Os movimentos limitados do letreiramento da pixação, bem como o gesto manual da escrita estão intrínsecos no corpo da tipografia. Assim, o atributo vernacular é facilmente identificado por conta da construção de referências para a criação da tipografia. Dentro do panorama subjetivo, o caráter desprezioso se destaca a partir da quebra com a lógica da legibilidade, transitando entre ornamento e tipo, e a funcionalidade é rompida. O ato de migrar o pixo das ruas para o espaço virtual do Behance, plataforma que tangencia o diálogo das produções de design, é similar ao manifesto dos pixadores de ocupar os não-lugares.

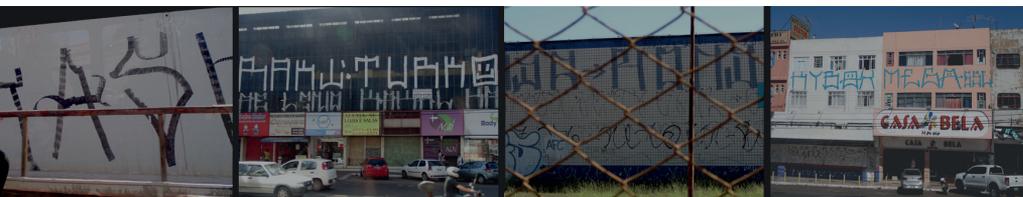


Figura 7.
Fotos de pixação no contexto urbano

A construção dos tipos apresenta alto contraste nas hastes, principalmente entre as hastes verticais e horizontais. Assim, dialoga com o gesto limitado do pichador com o extensor, retomando o gesto manual. Por mais que a tipografia em si não apresente os atributos orgânico e amorfo, os *pixos* usados como referência (**Figura 7**) têm estes elementos como parte fundamental da composição.

O carácter experimental é, sem dúvida, a essência do projeto. A própria transposição do suporte (da rua para o digital) é revolucionária, na medida em que testa/fricciona os limites do olhar, da criminalidade, da transgressão e da arte. Entretanto, o movimento de inserção do *pixo* no centro da cultura pode ser visto como uma antítese, ao

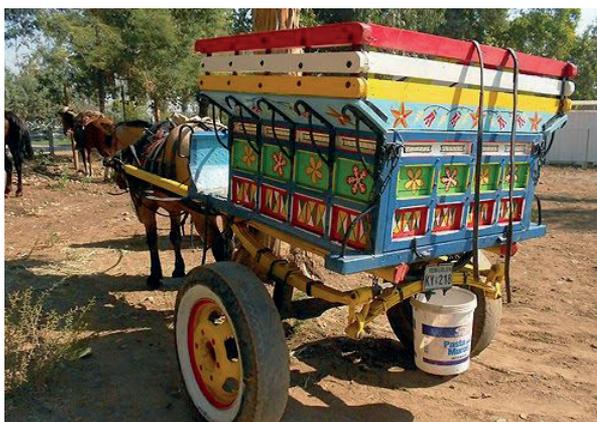
passo que a decodificação, por meio da assepsia e reprodutibilidade técnica, se amplia para além do grupo de pixadores. Dessa forma, o *pixo* é, com mais facilidade, aceito pela a classe dominante e, conseqüentemente, domado . Paralelamente a esta reflexão, Lassala (2017) discute a pixação dentro do circuito cultural das artes:

Ao adentrar em instituições de legitimação cultural e artística, os pixadores acabam assumindo uma nova situação perante a mesma sociedade que os rejeita. (...) Ao serem reconhecidos como pixadores públicos ou artistas, seja pelo valor estético das letras que produzem ou pela performance subversiva típica das intervenções urbanas ilegais, o destaque desse fenômeno transparece como uma amostra de jovens privados de oportunidades materiais e simbólicas podem transformar algo considerado apenas sujeira e vandalismo pelo senso comum em um fenômeno estético que abre novas frentes de discussão sobre a arte contemporânea. (LASSALA, 2017, p.98)

A terceira peça a ser analisada é a tipografia *Carretón*, desenvolvida pela type designer chilena Magdalena Arasan, difundida pela amostra Tipos Latinos (2016). Essa produção se destaca por carregar consigo a tradição popular da manifestação cultural dos *carretones* chilenos (**Figuras 8 e 9**) uma espécie de meio de transporte por tração animal. A inspiração para a criação dessa tipografia é dos letreiramentos dos *carretones* chilenos. Esses artefatos estão presentes em feiras e em comércio de produtos agrícolas, assim como em festas religiosas, estando sempre às margens da vida urbana com a função de transportar pessoas nesses espaços.

O letreiramento e os ornamentos dos *carretones* eram realizados por pessoas sem formalização na área criativa, de maneira intuitiva e

manual. Outra característica importante é reconhecer a efemeridade da produção e a maneira como integra e completa a atmosfera urbana do Chile. Segundo Finizola, Solange e Santana, a produção dos letreiramentos regionais: “emergem da necessidade cotidiana de comunicação e são confeccionados por meio de técnicas provenientes da cultura local, geralmente transmitidas informalmente de geração a geração” (2013, p.19)



Figuras 8 e 9.
Fotos dos carretões.

Dentro dessa perspectiva, cabe também analisar a tipografia *Carretón* dentro dos parâmetros formais dos estilos tipográficos dos letreiramentos de Finizola. Por mais que a classificação dos letreiramentos regionais tenha ocorrido dentro do contexto pernambucano, acreditamos que as expressões culturais latinas, brasileiras e chilenas partilham inúmeros entrelaçamentos. No livro *Abridores de letras em Pernambuco* (2013), a tipografia se aproxima da classificação manuscrita. Entende-se que está intrínseco no corpo da tipografia a forte referência do processo de feitura, ou seja, é evidente o uso do pincel chato para a construção. Outra evidência é a mescla de características do peso itálico.

Figura 10.
Tipografía carretón.

Más

**doblada
 que carta
 de amor.**

Brindo por el pan,
 brindo por el vino,
 y le doy gracias a
 dios, por hacerme
 tan divino.

**CONTRASTE
 INVERTIDO***

CARRETÓN

BA

NA
 2016

¡BRINDO!
DIJO UN PIOJO
 que salto donde un pelao,
 mejor me voy por aquí
 que esta pavimentao.

Inspirada en
 el arte de los
 carretones
 de feria.

**TITULAR &
 DISPLAY**


CUATICA
IX@B62%
 ** **

Sanjón Carretón
 Colección Titular
 Autor: Magdalena Arriaga
 País: Chile

Tipografía 2016
 Sistema Editorial Tipografía
 Latinoamericana

No primeiro instante, podemos perceber o resgate dessas raízes vernaculares de maneira intrínseca na tipografia. A anatomia orgânica do copo e o alto contraste das hastes evidentemente possuem o gesto caligráfico em sua composição. O contraste invertido das hastes reforça o atributo essencialmente experimental. Dessa forma, afasta-se da legibilidade, pilar fundamental do racionalismo moderno. Por conseguinte, o caráter desprezioso é percebido de maneira clara, tendo em vista que esse projeto desafia os parâmetros de funcionalidade dentro de uma lógica neoliberal.



Figuras 11-14.
Ensaio Fotográfico Ciudad Vitrina
La: ciudad vista como una vitrina a través de la fotografía



Cabe aqui associar tal projeto com duas produções que dialogam bastante com o registro e a inserção das tipografias vernaculares em outros ambientes. O primeiro é o projeto *Ciudad Vitrina La: ciudad vista como una vitrina a través de la fotografía*, idealizado pela designer e fotógrafa Waleska Lopes, que registra, de maneira sensível, os detalhes e os letreiramentos populares como principais elementos da vivência cotidiana em Mérida, no México. Nessa investigação fotográfica, as vísceras do processo e do corpo tipográfico estão escancaradas; assim, também estão a realidade, os equívocos, a pressa e a efemeridade a construção tipográfica.



Figura 15-16
Série de pinturas Placas de Olhos



Paralelamente ao ensaio fotográfico, a segunda produção é a série de pinturas à óleo *Placas de Olhos D'água*, do artista José de Deus. A coletânea é fruto de uma residência artística realizada na cidade de Olhos d'Água, no Goiás, durante o período entre o primeiro e segundo turno das eleições entre Haddad e Bolsonaro (2018). Interessante perceber que, através da mescla, junção e sobreposição dos letreiros comerciais, sinalizações e avisos, o artista constrói discursos políticos, a fim de gerar novos significados e traduções a partir desses entrelaçamentos. Podemos perceber, também, o trânsito de expressões culturais cotidianas para dentro do circuito artístico, a galeria de arte, movimentação contrária das intervenções artísticas. Nessa série, José subverte a efemeridade do letreiramento popular em eternizar dentro do ambiente higienizado da arte.

RESULTADO

A partir da análise crítica das produções gráficas de cunho contra-hegemônico, trago como resultado experimental o projeto gráfico do livro *Rede indígena – Extensão Wapichana* do Gustavo Caboco. O autor, designer e artista-indígena se percebe como ouvidor da terra, suas produções percorrem desde o suporte do papel até o tecido, transbordando para além do desenho. Sua produção se ancora em sua origem indígena e os percursos de trânsito entre seu território de origem e o que reside atualmente:

A minha trajetória e pesquisa de retorno à origem indígena guiam o processo de produção nas artes visuais. Nasci na capital paranaense e cresci num ambiente urbano com as histórias da minha mãe: uma Wapichana, da terra indígena Canauanim, do município de Cantá - Boa Vista, Roraima. Lucilene saiu da aldeia aos 10 anos de idade, em 1968, e suas histórias, sementes, que a acompanham, em conjunto com o retorno que realizamos em 2001, onde fui apresentado à minha avó e familiares indígenas, traçaram o meu destino como artista. Encontrei no desenho, no texto, no bordado, no som, na escuta e no Caboco formas de dialogar com as atualidades indígenas e identidade indígena. (CABOCO,)

O livro é formado por oito contos acompanhados por oito ilustrações. E dois poemas de duas parentes de Caboco: Lucilene e Roseane. O conteúdo semântico e visual aborda a dualidade do termo rede dentro da perspectiva dos povos originários. Tendo em vista, que a interpretação mais corriqueira, no Brasil, é o objeto confeccionado de

tecido, suspenso nas extremidades usado para dormir, relaxar e acolher. Já a segunda interpretação, tem contação mais ampla, tem a ver com união, entrelaçamento e compartilhamento. Dentro desta perspectiva, o artista-autor entrelaça essas percepções especialmente na composição das ilustrações.



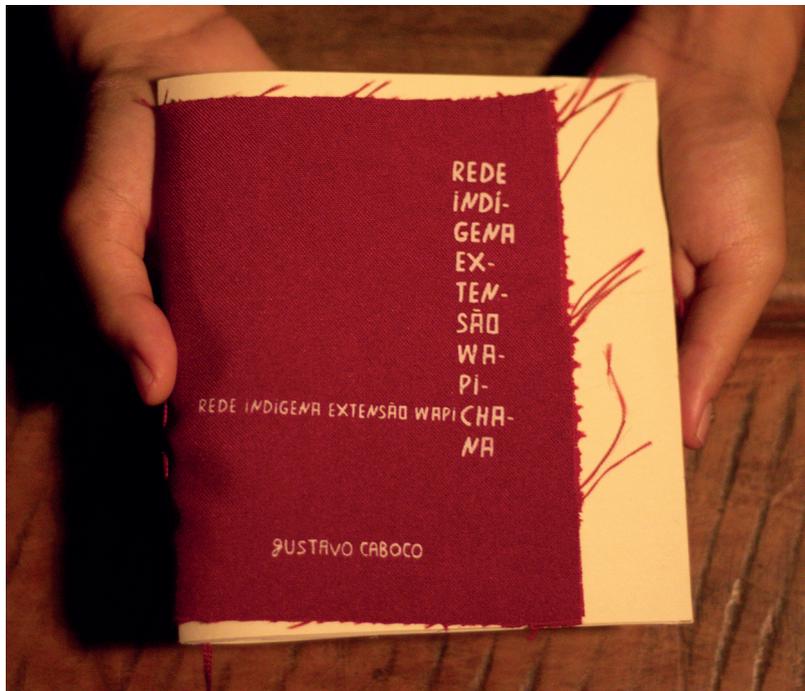
Figura 17.
Ilustração Rede Paraná

As ilustrações por sua vez, carregam consigo o gesto manual intrínseco no traço, conseqüentemente o atributo visual orgânico é possível perceber através da imprecisão da linha. A composição dos elementos é fluída, dialogam de maneira inusitada dentro do desenho, possuem relação com a composição labiríntica da memória. O atributo antropofágico se vê presente na medida em que propõe uma nova maneira de

se entender e dialogar com os mapas, acrescentando memórias geográficas do território.

A figura humana no desenho, apresenta as extremidades alongadas, o próprio corpo pode ser lido com uma rede, um território neste contexto. E os pés e as mãos maiores em relação ao corpo, além da anatomia distorcida traz aqui uma similaridade com as raízes, como a mandioca. Reforçando a relação de ancestralidade com a terra, como elemento essencial de resgate e preservação da trajetória ancestral. Outro elemento crucial na ilustração, é o contraste visual das cores, o uso constante do bordô com o branco, reforça a similaridade do contraste das pinturas corporais do jenipapo em contato com a pele. O bordô é uma cor quente e dentro do espectro terroso, além da referência do vermelho como representação racial da população indígena.

Figura 18. Capa do livro
Rede Indígena – Extensão Wapichana

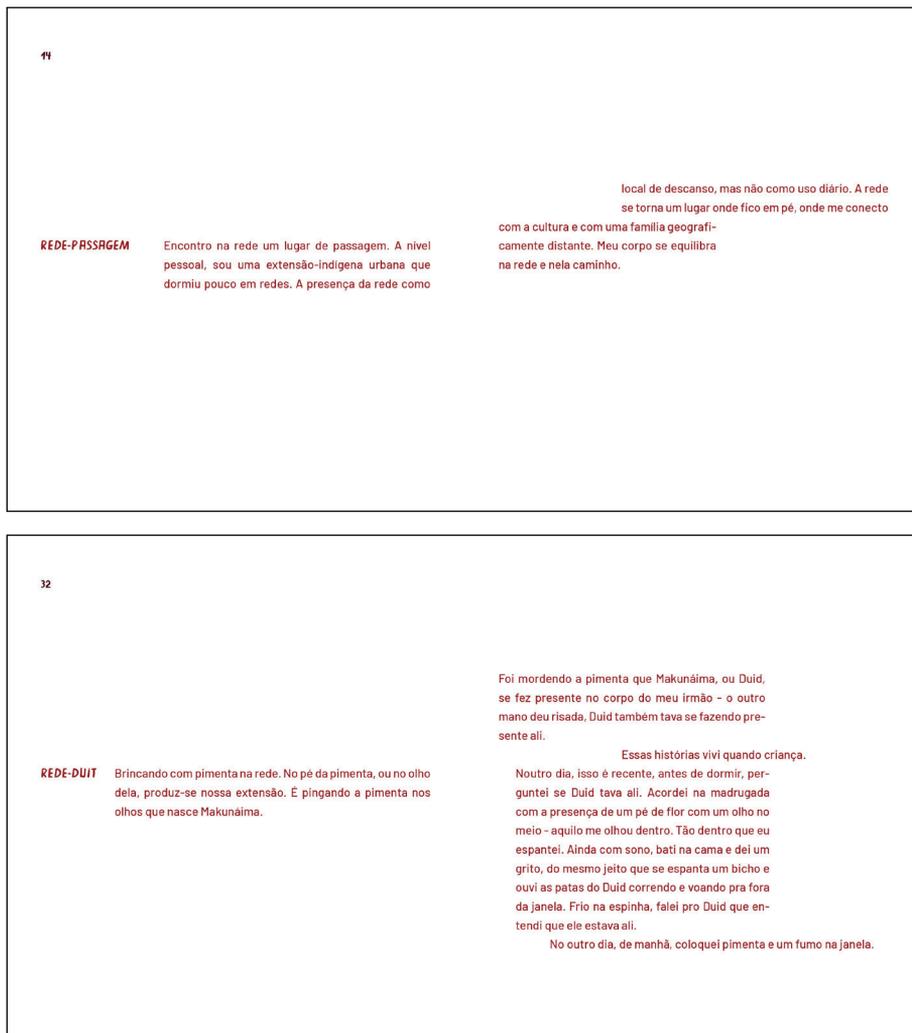


Adentrando para a concepção do projeto gráfico do livro *Rede Indígena – Extensão Wapichana* de Gustavo Caboco, a capa do projeto é no tecido bordô Oxford com texto impresso em serigrafia. Este tecido escolhido, permite uma nova interação com a tinta, pelo fato de preservar sua textura e ser resistente a absorção dela. Assim, não sendo completamente maleável quanto ao algodão, recebendo a serigrafia ao mesmo tempo que preserva suas características. Outro ponto crucial é que o tecido Oxford tem origem na Inglaterra, e o processo de serigrafia na China. Neste projeto, os dois elementos foram ressignificados para serem suporte do processo de retomada indígena, no contexto brasileiro. Podemos relacionar metaforicamente com o atributo antropofágico.

É interessante observar que a capa é menor em relação ao miolo, assim, reforça a ideia de expansão e de constante movimento. A composição tipográfica é constituída por duas tipografias: *IRial* e a *Brasileiro*. Ambas possuem inconstância na anatomia dos caracteres e o eixo dos tipos variam. A segunda tipografia, a *Brasileiro*, que compõe o nome do autor, é disponível apenas em caixa alta, porém alguns caracteres apresentam características marcantes de caracteres em caixa baixa, como a cauda da letra *g*.

Outro detalhe interessante, é a repetição do título e as duas maneiras distintas das composições, ambas amorfas. Na primeira o título *Rede Indígena – Extensão Wapichana* é fragmentado e há a presença do traço de separação. E na segunda formação, o título está completo, sem nenhuma interrupção e a altura de *x* está menor em relação a primeira. Esta decisão gráfica dialoga com as diversas maneiras de deslocamento territorial, com distintas formas de se relacionar emocionalmente com essa extensão e mesmo assim, ambos deslocamentos são válidos e se entrelaçam, formando uma rede.

Figura 19-20.
Projeto gráfico do miolo do livro
Rede Indígena - Extensão Wapichana



O projeto editorial do miolo, especificamente dos contos, se configura da junção de páginas duplas em papel *bold* 80g/m³ e uma página em tecido ao meio. Os títulos dos contos se posicionam a direita, utilizando a tipografia *IRial* da designer Fátima Finizola. E na mesma altura do título, iniciam os contos. Esta decisão gráfica se dá a medida

que os títulos, metaforicamente, demarcam o ponto de resgate da identidade indígena, principalmente dos indivíduos indígenas de retomada. A partir dele, inicia-se o processo de deslocamento.



Figura 21. Projeto gráfico do miolo do livro Rede Indígena – Extensão Wapichana

Após a leitura da primeira página, o leitor se depara com a ilustração serigrafada em tecido. A ilustração é referente ao conto, assim, podemos considerar uma nova linguagem do conteúdo semântico que está localizado após esta página. O leitor, faz a leitura subjetiva do conteúdo por meio do desenho, neste caso, o atributo permeável se faz presente na medida que convoca o receptor a somar suas interpretações e suas traduções de mundo na leitura do conto. Podemos perceber

também, a página em tecido como uma fronteira a ser superada, trazendo o receptor para a extensão do corpo junto a Caboco. Na segunda página, a composição do texto é amorfa, transita entre o grid, ora ocupa toda a extensão vertical da página, ora não. Movimento é fluido e o texto o conduz.

Figura 22. Projeto gráfico do prefácio do livro Rede Indígena – Extensão Wapichana

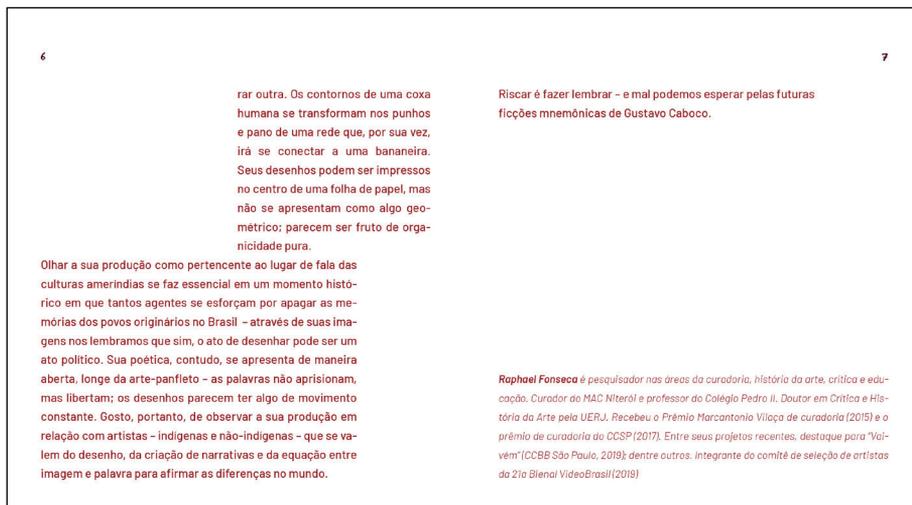
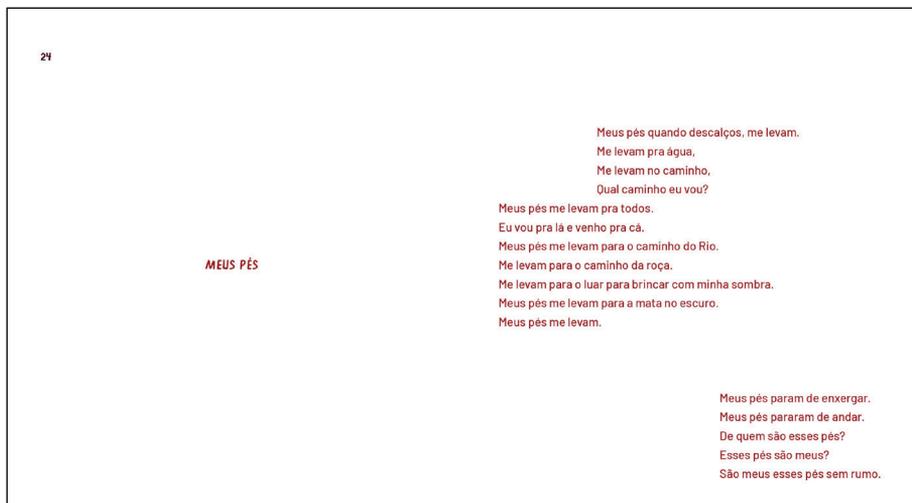


Figura 23. Projeto gráfico dos poemas do livro Rede Indígena – Extensão Wapichana



A atmosfera conceitual da diagramação do prefácio, escrito por Rafael Fonseca, é análoga aos contos. O composição indica o movimento constante do texto, entretanto se diferencia pelo fato da movimentação ser mais contida em relação ao miolo, o conteúdo ser mais rígido. Optou-se também pela mini biografia de Rafael se localizar na parte inferior da página, de forma a parecer com a formatação tradicional dos rodapés, pelo fato de ser uma informação adicional que não necessariamente é obrigatória na interpretação do texto.

Em relação disposição das informações dos poemas de Lucilene e Roseane, também partilham do mesmo universo dos afetos, porém acrescido de alguns detalhes. O título do poema é localizado sempre a esquerda da página dupla, mobilizando a atenção do leitor para o início dessa nova etapa do livro. A formatação do poema desloca à medida que o conteúdo semântico convoca para o movimento. É interessante ressaltar que os poemas estão localizados no centro do livro, assim, o leitor mergulha para o interior da subjetividade indígena. Percebe a rede ancestral como uma linha que sustenta, amarra e protege todos os parentes. A mesma linha que também fura, rasga e atravessa quem está disposto a destruí-la.

Por fim, a paginação se encontra nos cantos externos das páginas. Ao longo do miolo, principalmente nos contos e nos poemas, a paginação é referente à completude do conteúdo que se refere. Ou seja, a presença de uma numeração da paginação para um conto inteiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, espera-se que esta monografia seja capaz de instigar o ímpeto de criação dos designers/projetistas para a formação de micocosmos disruptivos. Assim, contribuindo para novas possibilidades de vivência, para além da visão racionalista-moderna-racista-colonial. Com a finalidade de refletir no impacto da prática no processo de descolonização do pensamento das sociedades e territórios nacionais marginalizados. Por meio da identificação de características de produções gráficas contra-hegemônicas.

Para além das considerações formais, acredito que devo, também, explicitar as contribuições da monografia para mim, enquanto designer, mulher e negra. Durante dois semestres tenho investigado e produzido sobre a atmosfera que circunda a cultura marginalizada negra, e também latina, assim como os métodos de identificação e as estruturas que engendram a marginalização dessas. Ao mesmo passo que adentrava nos estudos do design vernacular, e/ou informal, mergulhava dentro das minhas raízes ancestrais. Me tornei sujeito permeável para os resgates.

Ao mesmo tempo, desvelei os sentidos para compreender de forma madura a estrutura do racismo e a política de morte. Chorei. Senti medo por mim, pelos meus pais, pelos meus. Me pus combativa para continuar produzindo numa atitude afrofuturista de me projetar junto ao meu povo para o futuro.

Me vejo disposta a continuar com esta pesquisa na pós-graduação, afim de desenvolver exemplos práticos baseados nas questões que levantei, além de adentrar com profundidade a afrocentricidade, decolonialidade e a semiótica na perspectiva do design. Por fim, concluo com a fala de Cristiane Sobral, que me recordo de memória, em estar feliz

por uma mulher negra fracassada, por não ter seguido o meu destino natural dentro da sociedade brasileira racista

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CASTRO, E. **Introdução a Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ESCOBAR, A. **Sentipensar con la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA, 2014.
- FINIZOLA, F. **Abridores de letras de Pernambuco**: um mapeamento da gráfica popular. São Paulo: Blucher, 2013.
- _____, F. **Tipografia vernacular urbana**: uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blucher, 2010.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e comunicação. São Paulo: Ubu, 2017.
- GONZALES, L. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil” IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 29 a 31 de outubro de 1980.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- LANDER, E. **Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos**. In Lander, E. (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. (pp.21-53). Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- LASSALA, G. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas = Picho is not pixo: introduction to an analysis of urban graphic expressions.

São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

NASCIMENTO, L.(Org.) **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

OLIVEIRA, L.; SANTOS, F.; “**Design Gráfico e Contra-Hegemonia: exemplos na América Latina e Nigéria**”, p. 2543-2548 . In: Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2019.

QUIJANO. A. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In Quijano, A. (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. (116-142). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RODRIGUES, C. J. **O design tropicalista de Rogério Duarte**. In Melo, C. H. D.(Org). O design gráfico brasileiro: anos 60. (pp. 188-215). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANTOS, A. B. **Colonização, Quilombos: Modos e Significações**. Brasília: INCTI; FCP, 2013.

TEXTOS DA INTERNET

CAVALCANTI, A. **As capas mais absurdas e luxuosas do hip hop do sul dos EUA**. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/j5axpg/djonga-capas-memphis-hip-hop . Acesso em 06 de outubro de 2019.

CONCEITUAL. **Do grafite a uma tipografia em destaque**. Disponível em: <http://design-conceitual.com.br/2016/07/05/do-grafite-a-uma-tipografia-premiada/> . Acesso em 13 de outubro de 2019.

ITO, C. **A lealdade de Djonga**. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/djon->

ga-um-dos-nomes-mais-influentes-do-rap-fala-sobre-suas-raizes-racismo-cazuza-e-astrologia . Acesso em: 06 de outubro de 2019.

CABOCO. **Artista-Indígena**. Disponível em: <https://caboco.tv/>. Acesso em: 17 de novembro de 2019